

Movimento em Falso

um filme de Wim Wenders

com Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, Ivan Desny, Marianne Hoppe, Hans Christian Blech

Falsche Bewegung | 1975 | Alemanha | 1h43 | M/12



Uma cidade no norte da Alemanha, Bonn, um palácio ao longo do Reno, a periferia de Frankfurt e, finalmente, a montanha Zugspitze – são estes os lugares da viagem que o jovem Wilhelm Meister inicia, na esperança de salvar-se da irritabilidade e do desânimo que o atormentam na sua cidade natal. Em lugares desconhecidos, pensa que será capaz de fazer o que sempre quis – colocar em prática a vontade incontável de escrever. Ele quer tornar-se um autor. Com a viagem, que conta com o apoio da sua mãe, Wilhelm espera ampliar os seus horizontes e, acima de tudo, encontrar-se. O filme conta com argumento de Peter Handke e Wim Wenders, a partir da obra de Goethe, “Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister”.

German Film Awards – Melhor Realização, Melhor Argumento, Melhor Fotografia, Melhor Montagem, Melhor Música e Melhor Elenco
Festival de Cinema de Locarno
Festival Internacional de Cinema de Roterdão

Os heróis são os outros

Entrevista com Peter Handke e Wim Wenders sobre *Falsche Bewegung* (Movimento em Falso)

Que relação existe entre o Wilhelm Meister de Goethe e o seu argumento para Falsche Bewegung (Movimento em Falso)?

Handke: Fazer o *Wilhelm Meister* é uma velha ideia minha. O Wilhelm Meister de Goethe viaja pela Alemanha num movimento tão único, tão belo! E há aí uma semelhança comigo. Quando vim pela primeira vez à Alemanha e viajei durante dois meses nesta paisagem, senti (subitamente), de modo muito real, que um tal movimento total através de um país e, naturalmente, também um certo *pathos*, permite a qualquer pessoa partir daí para uma outra vida. Isto estimulou-me muito e era-me importante mostrar alguém que se propõe algo e vive de acordo com isso, mesmo que sejam ainda e sempre sonhos expressos de forma *coquette*, e que quer ser alguém, um artista, quero eu dizer, que quer fazer alguma coisa, o que ao mesmo tempo é também trabalho.

Creio que é normal que eu só tenha recebido algumas coisas de Goethe que me permaneceram na memória. Escrevi o livro a partir delas, mas também a partir deste movimento todo. Não queria fazer uma reconstrução da História, queria transpor para o argumento a situação histórica de alguém que parte, que está a caminho para aprender algo, para ser outra pessoa, para ser realmente alguém. Foi este movimento, portanto, que quis pôr no argumento. Isto foi também – tenho a certeza disso – o que interessou a Goethe: um movimento, ou o esforço para empreender um movimento. A única diferença é que a consciência e a paisagem alemãs se transformaram muito e tudo se tornou também um pouco triste. Esta grande gesta – era disso que se tratava, há duzentos anos, com Goethe –, o grande movimento, a grande viagem, o grande estar-a-caminho, o partir, tudo isso está no livro que fiz, baseado nisso, mas sempre apenas como ponto de partida dentro da história, que depois acaba por fracassar novamente na realidade exterior, que é impedida por aquilo que se transformou na paisagem e, naturalmente, também na

vida interior de alguém que se denomina herói. O heroísmo com que Wilhelm Meister se apresenta não é simplesmente passível de ser criado, ainda que seja entendido como herói de uma história individual. Esta começa sempre com movimentos monumentais, realmente levados a sério. Quem pode ainda, porém, levar uma tal vida, quando já tudo o que poderia ocorrer é previsível? Ele quer, todavia, concretizá-lo. E isso começa de uma forma tão monumental, com o mar, com o comboio, com o amor, com uma cena de amor, que quando vemos alguém numa plataforma, num comboio e vamos ao seu encontro, pensamos: agora, isto é algo de eterno e há-de perdurar – mas não na história que eu escrevi. Com Goethe funciona, comigo não funciona. E depois, há as ruas estreitas de uma cidade exteriormente talvez ainda semelhantes às de Goethe, com *Fachwerkhäuser*¹, mas já aí não podemos verdadeiramente entrar. Em Goethe, há também os passeios públicos da cidade, que ele descreve. Agora isso já não é possível, porque existe o trânsito e, na paisagem, há a indústria. É isto que é o visível.

Depois, também a própria história, de onde é que ele vem e porque é que partiu. Momentos de perplexidade, mau-humor e tristeza, nascidos também destes desenvolvimentos que ele sofreu, estão sempre a surgir na história. Isto parece-me justamente ser o que mais me interessou em toda a história: este grande movimento – em contraponto com o *Wilhelm Meister* de Goethe – onde está sempre latente uma cólera verdadeira ou até mesmo uma verdadeira sensação de que ele acaba depois sempre por ficar numa rame-rame, num quotidiano, não quero dizer de tristeza, mas neste quotidiano realista onde, de súbito, estas duas coisas – a raiva que temos, ou a vontade de levar a vida que sonhámos para nós, e estas constelações débeis, já não são conciliáveis e não achamos disposição com a qual possamos aguentar uma história inteira. Senti nesse estranho vaivém o interesse que uma tal história pode ter hoje em dia.

¹ *Fachwerkhäuser* são construções típicas do Norte da Europa, e sobretudo da Alemanha, em que a estrutura de madeira é visível do exterior. (N.T.)



Há ainda uma outra diferença muito grande entre o *Meister de Goethe* e *Movimento em Falso*. *Goethe* apresentou muito exactamente a época tardia do feudalismo, a burguesia florescente, a situação histórica, portanto. A sociedade do seu tempo encontra-se cifrada na sua obra, no fundo, mais para ser vista através de símbolos.

Handke: Correcto. Não julgo porém que isso fosse, na obra de *Goethe*, intentado como descrição da sociedade, mas que ele encarou todas estas coisas como pretextos teatrais da acção: os *Herrenhuter*² ou seja lá o que for que ainda lá aparece, o reclamar de dívidas – tudo isso é para ser compreendido como movimento de existência romântico-teatral. Não era um quadro real de uma época. Na obra dele as acções são ambíguas, teatrais; na minha, já tudo se tornou simbólico.

A mim, interessou-me muito mais a vontade de existir sem as condições criadas por outros e a incapacidade de o concretizar – esta tensão é que me interessou.

Que espécie de figura é este *Wilhelm* que, pelo menos no seu argumento, é apresentado de forma tão fria, tão distanciadamente, embora ele seja o herói?

Handke: Na minha obra, transparece o facto de ele ser indefinível. Ele tem em si alguma coisa de tímido e alguma coisa de curioso. E também faz boa figura com as mulheres. Aí, pensei que isso poderia ser algo de erótico, que alguém queira algo, que alguém queira dar o salto. E tão de rapaz. E tem, depois, algo de triste. Está sujeito a desenvolvimentos, mas no fundo só causa impressão quando está silencioso entre os outros, quando escuta. Como tal, queria que ele estivesse o mais frequentemente possível com outros, e não dissesse muito, e que vissemos frequentemente, como ele escuta para não parecer tão triste.

Wilhelm Meister não é, no fundo, o herói. Os heróis na história são, isso sim, os seres isolados, por exemplo, o industrial na sua casa, ou a actriz. Ele só os atrai para os levar a mostrar algo de si. São muito mais efusivos e corajosos do que ele, que no fundo é apenas curioso, que não se deixa envolver em nada. Diz sempre que quer escrever. Quer, mais tarde, exprimir o que vê. Os heróis são outros.

Wenders: Eu não sei se isso será depois realmente assim, porque alguém que aparece frequentemente, que, no fundo, aparece sempre no filme como o contrário dos outros, torna-se automaticamente na figura principal ou em algo parecido com o herói. Tudo é sempre percebido por ele e é por ele levado a entrar no filme. A actriz, por exemplo, entra através do seu olhar.

O *Wilhelm* tem em si, apesar disso, realmente pouco de heróico, tem antes alguma coisa de errado, de acanhado. Ele está para ali sentado e age como se o que sucede não lhe interessasse verdadeiramente. Depois, porém, novamente sob a imposição indefinível da escrita, sob a qual ele se encontra, tenta aprofundar nessa escrita exactamente aquilo que não quis perceber. Os outros são activos, ele não.

Handke: Ele tem realmente qualquer coisa de narrador. Podemos imaginar que ele próprio escreveu o argumento, que se vê a si mesmo assim, à distância. Não tem amor por si como temos amor por coisas que descrevemos e procuramos, através disso, identificar. Com ele dá-se o processo oposto. Ele tenta alargar a identidade que, no princípio, ainda tem, quando está tão frequentemente sozinho ao pé do mar ou em qualquer outro lugar, na medida em que se junta, com esforço, aos outros. Podemos assim, de facto, imaginar que ele tenha realmente escrito isto. Há filmes assim, em que entra um Eu-narrador.

Wenders: Julgo que tornei muito nítido nos dois primeiros planos do filme que ele é alguém que é, de facto, narrado, mas que o que há para ver é simultaneamente alguma coisa dele próprio. O primeiro plano é um voo sobre o Elba, até que vemos a cidade de Glückstadt. Depois, o voo perde sempre mais em altitude, até vemos toda a praça principal e a igreja, e por detrás da igreja passa um helicóptero, ou seja, *Wilhelm*, que olha da janela. O filme começa, portanto, com uma atitude narrativa como a de *Goethe*, de cima e total. Depois, desloca-se para uma contemplação subjectiva. Julgo que tornei clara exactamente esta amálgama nos dois primeiros planos: que alguém é aí narrado e simultaneamente se apresenta.

De uma brochura televisiva da WDR, Maio de 1975.

A entrevista foi conduzida por Joachim von Mengershausen.



² *Herrenhuter* eram membros de uma comunidade protestante fundada em 1722, em Herrenhut, pelo conde Zinzendorf. (N.T.)

Falsche Bewegung (Movimento em Falso)

Eu não tinha nenhum projecto novo. Peter Handke e eu tínhamos, já na época de *A Angústia do Guarda-Redes*, discutido vagamente sobre *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, e sobre um possível trabalho em conjunto. Um dia, Peter importunou-me ao telefone, dizendo que tinha vontade de retomar este projecto. Ambos admirávamos o livro de Goethe, ao mesmo tempo que dizíamos que o movimento de emancipação no romance não conduziria a nada hoje, a lugar algum. A viagem como tempo de aprendizagem para compreender o mundo, este sonho, já não era para nós hoje imaginável. O nosso filme seria, conseqüentemente, a viagem de uma pessoa que espera compreender o mundo, acontecendo-lhe o contrário: constata que o seu movimento a conduzia ao Nada, que, no fim, não se mexeu um centímetro. Daí o título: *Movimento em Falso*.

Eu estava precisamente a fazer um trabalho para a televisão (*Aus der Familie der Panzereichen*) como ganha-pão; Peter escreveu, pela mesma razão, o argumento: praticamente sem anotações para a encenação, nem sequer em relação aos lugares da acção. O texto de Handke concedia-me uma grande liberdade, mas não alterei uma palavra nos diálogos. Depois das filmagens, quando, na montagem, vimos em conjunto o filme, acrescentámos uma voz interior que não estava, de início, prevista.



Na origem do filme estão, portanto, de novo Peter, a alegria comum que sentimos ao ler Goethe e o meu desejo de descobrir a paisagem alemã. No meio do filme, quando no aproximamos do Reno, naquela longa subida, vemos à distância a pequena cidade de Boppard, onde a minha mãe nasceu e onde eu passei grande parte dos meus primeiros anos de vida, logo depois da guerra. Guardei sempre na memória o Reno, este longo rio, de uma forma demasiado vaga, demasiado confusa para a poder denominar. Era-me imprescindível ir lá, enquanto que Peter desejava uma paisagem plana. Eu tinha também vontade de fazer uma viagem através da Alemanha: começar no ponto mais a norte e terminar no ponto mais a sul. Procurei desde logo, num mapa da Alemanha, um lugar no Norte, uma pequena cidade que escolhi exclusivamente por causa do nome, sem jamais lá ter estado: Glückstadt³. E o filme deveria terminar no ponto mais alto, o Zugspitze. O ponto de partida de muitos dos meus filmes foi o estudo de mapas.

Procurei, para este filme, uma rapariga de treze anos: Mignon, este era já o seu nome no romance de Goethe. Nunca tratei de um verdadeiro *casting*, e detesto fazê-lo; portanto, procurei um pouco pelas discotecas. Eu estava de saída com Lisa Kreuzer, quando a avistámos. Era realmente bela, tinha qualquer coisa: nos olhos, no modo de se mexer, de constantemente saltitar. Chamavam-lhe "Stassi".

A Lisa foi até junto dela e disse-lhe que queríamos falar com os pais dela. Encontrámo-nos no dia seguinte com a mãe e ficámos a saber que ela era a filha de Klaus Kinski, Nastassia. Fez os catorze anos durante as filmagens. Nunca tinha estado diante de uma câmara e tinha frequentemente ataques de riso no meio de um plano. Era magnífica; era ainda uma criança, mas tinha alguma coisa que nos tocava muito. Metade da equipa apaixonou-se por ela. Depois das primeiras amostragens, ficou claro que se tornaria atriz, ainda que ela, nessa altura, ainda se não tivesse realmente decidido. Vimos a presença que ela tinha e o seu papel foi alargado. [...]

Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*. Edições 70, 2010

³ O nome da cidade Glückstadt significa em alemão, literalmente, "cidade da felicidade". (N.T.)